ARRUDA, Valdir; MENDES, Ricardo. Otto Stupakoff: fotografia de moda em São Paulo na década de 1960. REVISTA D'ART, São Paulo, CCSP, (8): 4-15, dez.2001.

depoimento

fotografia

# Otto Stupakoff

## Fotografia de moda em São Paulo na década de 1960

por Ricardo Mendes e Valdir Arruda

*Otto Stupakoff é um dos pioneiros da fotografia de moda no Brasil, apresentando uma trajetória pessoal e profissional que permite acompanhar o desenvolvimento dessa atividade no país e no exterior.*

Ao longo da década de 1950, a indústria têxtil brasileira passava por um intenso processo de renovação e especialização. As novas tecnologias incorporadas, associadas à invasão das fibras sintéticas, marcam o desenvolvimento da confecção nacional, dando início ao nascimento do chamado *prêt-à-porter*. Começam a sair de cena as figuras familiares da modista e do alfaiate, os cortes de tecido, os figurinos, os chás beneficentes e desfiles de moda promovidos por senhoras da sociedade. A inserção cada vez maior da mulher no mercado de trabalho contribuiu para inviabilizar a tradicional "roupa para toda a família" feita em casa, baseada na sugestão do figurino, dos moldes encartados em revistas. Começa o declínio dos trajes feitos sob medida e instaura-se o consumo da roupa pronta, produzida em larga escala, para mulheres, homens e crianças.

Tudo isso coincide também com o aparecimento das grandes feiras de moda. Bastaria mencionar o advento da *Fenit*, em 1958, e o importante papel desempenhado pela Rhodia no desenvolvimento de uma 'moda brasileira' ao longo da década seguinte para ilustrar este panorama. Falamos de um tempo onde lançamentos, desfiles e tendências adquirem o status de espetáculo, de grande negócio, no qual

empresários, publicitários, estilistas (ainda denominados costureiros), artistas plásticos de renome, personalidades, jornalistas, editores de arte, fotógrafos e modelos iniciaram a formação de equipes profissionais que contribuíram para a gênese de uma visão de moda que se debate desde então entre ser brasileira e internacional .

Como conseqüência, a veiculação dos produtos da indústria têxtil e do setor de confecções é pautada por olhares que buscam enfoques e cenários diferenciados. O número de anunciantes nas páginas das revistas femininas cresce a olhos vistos. Os editoriais de moda aumentam em número e extensão e intensifica-se o uso de anúncios e encartes que veiculam a roupa pronta para usar. O estúdio fotográfico vai, pouco a pouco, sendo substituído por locações. Da barroca Ouro Preto à modernidade de Brasília, utilizando personalidades do momento, tudo enfim era motivo para um bom anúncio ou editorial de moda. É o início da escalada do consumo no Brasil e da consolidação da fotografia de moda como a conhecemos, seja sob a forma dos primeiros editoriais, sob a forma de catálogos ou campanhas publicitárias.

Os primeiros trabalhos de Otto Stupakoff datam de meados da década de 1950, quando uma viagem internacional durava três dias, o mercado editorial de revistas não permitia uma segmentação efetiva, o jornalismo de serviços dava seus passos iniciais e o enfoque sobre a moda era pautado por um olhar estrangeiro. Este artigo destaca a atividade do fotógrafo no segmento de moda nos anos 50 e 60, quando definem-se as bases de produção da fotografia de moda no país.

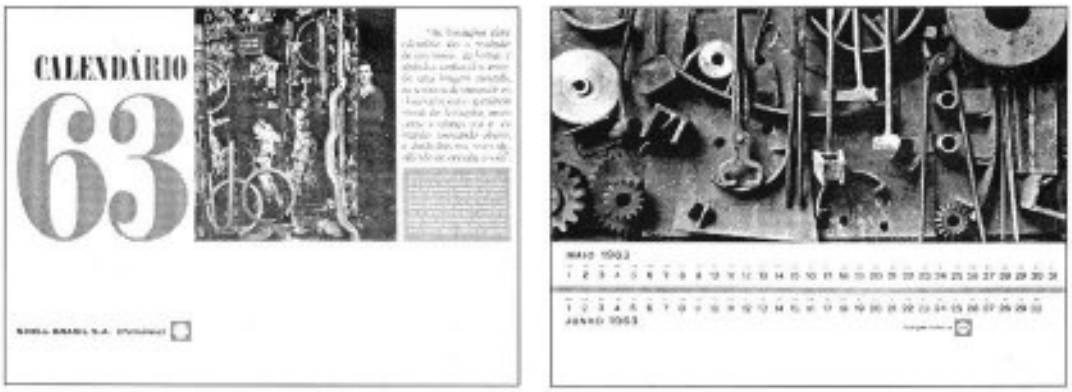
## Primeiros passos

Otto Stupakoff: *Uma vez, em 1961, 1962, fui para Nova York e procurei um emprego como assistente de Mr. Irving Penn. E Mr. Penn - que a gente não chama nem de Irving, nem de Irving Penn, nem de Penn, é Mr. Penn., uma forma corriqueira de tratá-lo nos Estados Unidos - ele olhou meu portfolio e disse : "Eu não posso lhe dar um emprego de assistente; você já é fotógrafo!" Respondendo sua pergunta, nunca fui assistente de ninguém.*

Existem dois Ottos: aquele que partilhou sua vida profissional em revistas internacionais com fotógrafos como Richard Avedon, Irving Penn, Helmut Newton, Guy Bourdin ou diretores de artes como Bea Feitler, Henri Wolf e Marvin Israel. Existe um Otto tropical, que participou de momentos decisivos para o desenvolvimento da fotografia de moda como a conhecemos.

Descendente dos Cunha Bueno pelo lado materno e de russos, alemães e sicilianos pelo lado paterno, Otto nasce no bairro do Tatuapé, em São Paulo, em 28 de junho de 1935. Vive em Porto Alegre a partir dos dez anos de idade, abandona os estudos aos 15 anos e logo depois torna-se piloto civil. Na mesma época, interessa-se por cinema, realizando um curta metragem, intitulado *Missão*. Ao mesmo tempo realiza seus primeiros ensaios fotográficos, com...*uma camerazinha, nem lembro de que marca era. Revelava no estúdio de um fotógrafo de eventos. Ele fazia batizados, casamentos, esse tipo de coisa. E produzia ampliações horrorosas. Eu entrei no laboratório dele e aprendi muito mal a técnica, que depois tive que reaprender quando cheguei nos Estados Unidos. Mas outro dia ainda eu encontrei uma foto minha aqui, junto com o negativo, que devo ter feito aos 8 anos de idade. Uma foto linda, preciso fazer uma ampliação dela... Fotografava paisagens, meu cachorro... As coisas que eram importantes para mim!*

*Fui para os Estados Unidos aos dezessete anos, em 1953, para estudar fotografia na Art Center College of Design. Na época, chamava-se Art Center School. Imagine: aos dezessete anos, completamente sozinho, sem conhecer nenhuma pessoa, peguei um avião. Levava*




Calendário Shell 1963.
SMC/BMMA

*três dias e três noites para chegar em Los Angeles naquele tempo com paradas.*

## A escola

*Olhando em revistas de fotografia, deparei com o anúncio para uma escola - o Brooks Institute - que era muito ruim, no sentido de que aquilo que eles ensinavam já tinha cheiro de mofo, era uma coisa muito institucionalizada, feita dentro de parâmetros antigos. E o Art Center era e é uma grande escola. Era um curso de três anos para você receber o seu BPA, Bachelor Professional Arts. A técnica é uma das coisas que você aborda menos nesse curso. A maior parte do tempo você está inclusive em contato com pintores, com artistas de diversas formas de expressão, porque isto é indispensável para você manter a sua cabeça dentro do que a fotografia é, mas também do que pode vir a ser. Freqüentava um curso integral, que ia até altas horas da noite, com turmas de no máximo dez, quinze alunos. Naturalmente nós fazíamos tudo – de publicidade a ensaios - o que foi muito bom para mim quando vim morar no Brasil porque o mercado naquele tempo requeria um profissional que soubesse fazer tudo. Tudo o que era fotografia. E, graças a Deus, o curso me ofereceu isso, me ensinou a iluminar vidro por transparência, metal por reflexo, a combinação dos dois e daí pra frente, com todos os detalhes técnicos possíveis.*

*O curso procurava integrar todos os tipos de fotografia tanto é que me lembro muito bem de ter feito moda e de ter feito foto industrial. Como meu pai era cervejeiro, vice presidente da Brahma - meu bisavô fundou uma cervejaria: a Fábrica de Cerveja Bavária, de Henrique Stupakoff, vendida para uma pequena cervejaria que se chamava Companhia Antartica Paulista - quando me foi dado uma tarefa, um* ***assignment****, eu fui procurar uma cervejaria porque eu já conhecia o processo. Então fui fazer um ensaio fotográfico sobre a cervejaria Pabst Blue River. Outra tarefa, por exemplo, foi fotografar o Ballet de Nova York, que estava em Los Angeles. George Balanchine era o coreógrafo e o diretor do balé. Eu fui pessoalmente me apresentar a ele como um russo e pedi para fotografar durante o balé. Isso não foi tarefa da escola, isso foi o que eles chamavam de* ***free choice****, escolha livre. E a minha foi o balé e passei a temporada inteira, bem uns dois meses, fotografando todos os ensaios, inclusive o balé "O Pássaro de Fogo", de Stravinsky, com cenários de Marc Chagall.*

## O retorno

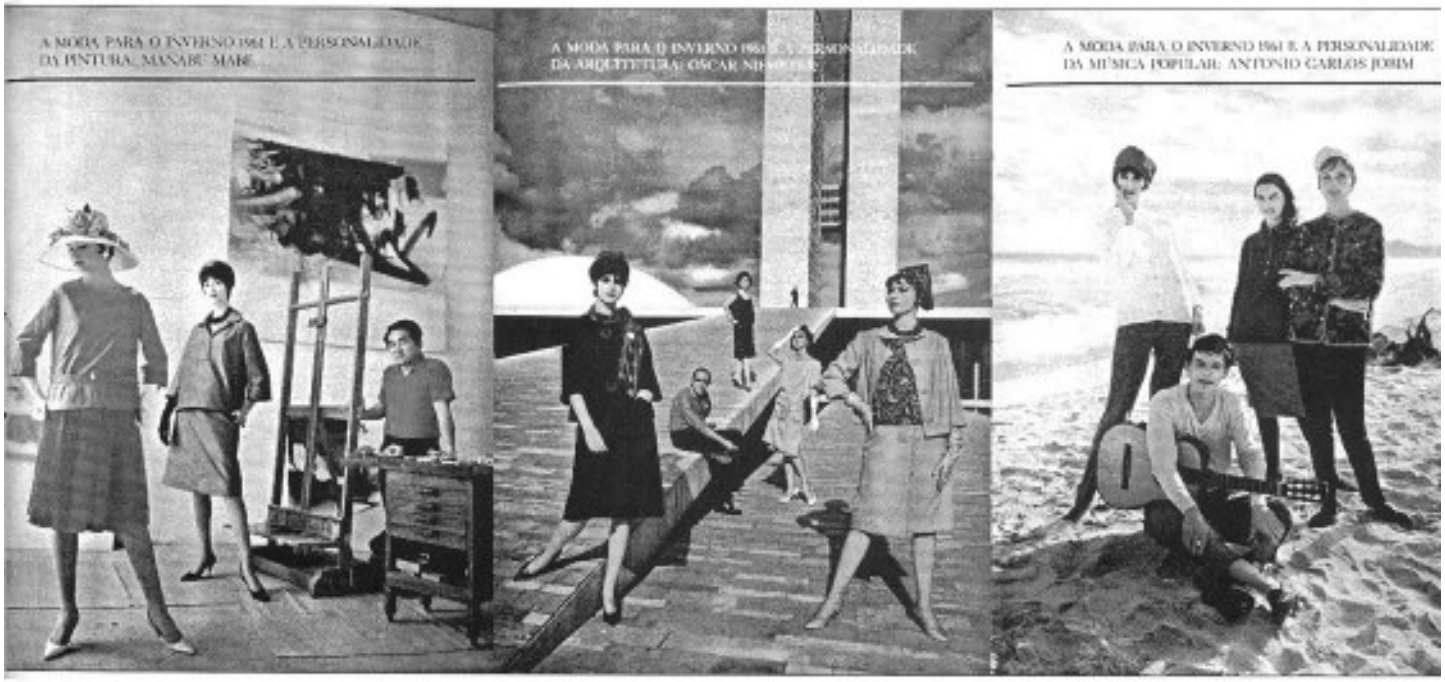
*Terminei o curso e fui pra casa, em Porto Alegre. Naquele momento de volta, senti necessidade de um estúdio. Eu tinha acostumado muito com fotografia de estúdio. Nossas fotos eram metade estúdio e metade*

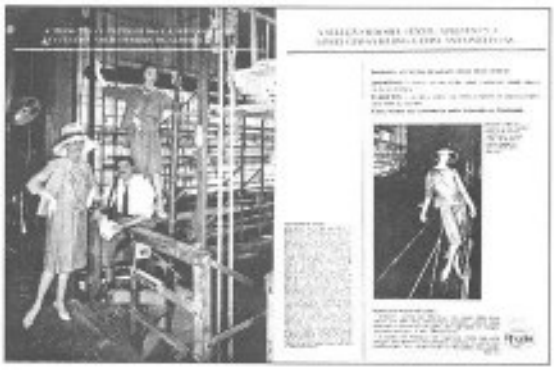
*externa. Eu aprendi a manusear a iluminação artificial, em diversos assuntos, mas também a luz do dia. Quando voltei para Porto Alegre fiz um esboçozinho de um estúdio, porque meu pai tinha naquela época uma chácara fora da cidade, com bastante terreno. E eu pedi; também essa vez ele me apoiou, e financiou a construção para mim.*

*Vim com uma câmera 8 x 10 polegadas - 18 x 24 cm - que tenho até hoje, que é a única câmera que nunca troquei. Eu usava muito 18 x 24. Tanto é que mais tarde conseguia usar a 18 x 24 no tripé, nas minhas costas, andando: "Oh, psiu, modelo, pára aí." Trouxe também uma 4 x 5 polegadas e não me recordo se tinha uma 35 mm. Acho que sim, tinha uma Leica; essa veio, voltou comigo também e alguns holofotes que mandei vir por navio para o estúdio. Eu tinha o equipamento básico, unicamente.*

*Eu fiquei pouco tempo em Porto Alegre. Construí o estúdio e fui embora, porque depois do estúdio construído me dei conta que não tinha trabalho. Então fechei o estúdio, que existe até hoje na Estrada da Cavalhada. Ele ainda está em pé, com certos arrojos meus, porque usei um material que era feito para o teto como chão. Achei o material tão bonito; ele tinha cor de madeira, era um prensado, mas tinha um brilho, que vinha de fábrica, e eu usei aquilo no chão, com cimento e piche embaixo, tomando muito cuidado para o piche não aparecer. A arquitetura sempre foi a minha maior paixão, meu maior interesse. Nunca consegui, nem pensei em me dedicar porque a minha matemática era, e ainda é, péssima. Fotografei esse estúdio e quando vim a conhecer Oscar Niemeyer, a primeira coisa que ele fez quando viu as fotos foi publicar, na revista **Módulo**[1], em quatro páginas.*

Seleção de imagens, destacando as tomadas com personalidades da área cultural, utilizados em *A personalidade da moda para o inverno 1961*, um "publieditorial" - um encarte publicitário com formato de artigo - publicado na revista *Manchete*, em 29.04.1961. SMC/BMMA





Página tipo do publieditorial *A personalidade da moda para o inverno 1961*, publicado em *Manchete*, 29.04.61, trazendo informações sobre tecidos e modelos. SMC/BMMA

*E depois começou a me dar muito trabalho de fotografar arquitetura e foi por aí que eu comecei a atuar no Rio de Janeiro.*

## A fase carioca

*No Rio de Janeiro, não cheguei a montar um estúdio. Depois de um certo tempo, meu primeiro trabalho para publicidade, em 1954, foi feito para a McCann-Erickson, um calendário para a Esso Petróleo. É bonita a forma desse calendário porque a fotografia permanece mais ou menos intocada. Para esse calendário eu fiz uma foto em que deixei a lente aberta, numa exposição muito longa. Eu tive que descer o morro, andando no Caminho do Mar com um caminhão da Esso, fazendo o caminhão parar em tal ponto, tal ponto, apoiando sobre o flash para iluminar o lado e a traseira; depois ele ia mais longe, (e iluminava novamente com o flash) o lado e a traseira. Depois que eu tinha feito mais ou menos um quilômetro ou mais tinha que voltar, a pé, lá para cima. E eu fotografei esse caminhão na estrada. Na foto final ele aparece na estrada múltiplas vezes. Essa foi uma foto que fez grande sucesso. Só soube depois, e por estranho que pareça devido à confidência do diretor de arte Michel Burton. O Michel me deu esse trabalho e depois, confidencialmente, me disse: "Otto, o seu problema é o seguinte: você chegou aqui com esse portfolio lá da escola, mas sabe de uma coisa? Ninguém acreditou que era teu. Todo mundo disse isso: "É trabalho de professor, não pode ser trabalho dele". E assim me trataram no início. Acho que foi o calendário da Esso que me tirou dessa encrenca que a sociedade publicitária impôs que aquilo não podia ser meu trabalho. Nós estamos falando 1954, é a idade da pedra da fotografia publicitária no Brasil !*

Editorial de *Manchete*, de 17.10.59, aponta o interesse do público pelo anúncio de Rhodiaceta, reproduzindo cena de banca de jornais que apresenta os exemplares abertos, sob o título: *Quando a publicidade bonita e inteligente atrai o leitor.* SMC/BMMA

*Os calendários são um grande veículo. Eu não sei aonde é que anda isso hoje, um pouco desprestigiado, eu acho. Mas é fantástico como forma. Aquele negócio vinha "layoutado" com pincel atômico e isso era bastante rígido, você tinha que seguir. Mas, havia um consenso, de boa vontade entre a agência de propaganda e o artista.*

*Acho que eu cheguei a passar uns dois anos no Rio de Janeiro, sem estúdio. Foi questão de chegar, fazer uns três ou quatro trabalhos e me mudar para São Paulo.*

## Publicidade: o início em São Paulo

*Eu senti que já devia ter pensado em São Paulo desde o início. Mas era minha cidade natal e eu não estava muito a fim de enfrentar a feiúra da cidade. Já a minha parte preocupadíssima sempre com estética e beleza transformava a cidade de São Paulo em um lugar indesejável. E eu finalmente voltei e abri um estúdio na Praça da*

*República. Era na Av. Ipiranga, em cima de uma joalheria, Casa Castro. Estamos em 1957, 1958, eu tinha 22 para 23 anos. As grandes agências de publicidade daquela época eram a J. Walter. Thompsom, McCann-Erickson e Standard Propaganda. Mas praticamente tudo o que fiz daí para frente foi para a Standard, sob contrato. Então não parava. Aí eu me livrei do estúdio porque era um ônus pagar o aluguel lá, quando eu não precisava, e comecei a usar o último andar da Standard Propaganda, que ficava na Praça Roosevelt, como estúdio. A gente fazia muito pouca coisa nesse estúdio. Fazíamos coisas fora, iluminadas artificialmente, mas a limitação do estúdio pequeno fazia com que a gente, às vezes, usasse o teatro ali atrás, o Teatro Cultura Artística, na rua Nestor Pestana. O cliente alugava o teatro e eu fotografei muitas vezes no palco, com cenários grandes. A minha ênfase era toda para a Rhodia, uma das principais contas da Standard.*

## Rhodia: a parceira com Lívio Rangan

*Não sei o quanto eu devo a este personagem, Lívio Rangan, porque foi ele que, encantado com o que viu, do que eu já tinha feito, me deu toda a trela possível para eu poder trabalhar em cima e criar. Então, para a Rhodia, nunca houve layout algum. O Licínio de Almeida era o diretor de arte; mas mesmo o Licínio muitas vezes me disse: "Olha, Otto, não adianta eu ficar fazendo aqui um esquema, eu sei que você vai mudar tudo."*

*Toda a fotografia de moda para a Rhodia aqui, em São Paulo, segundo me consta, são as primeiras fotos de moda feitas no Brasil. Até então, nos anos 50, os anúncios da Rhodia eram de tinta à nanquim. Eram desenhos de moda.*

*Era um time de três: Eu, o Lívio Rangan e o Licínio. E ninguém mais se metia porque aquilo era território que ninguém conhecia.*

Selo do estúdio de Stupakoff, presente no verso das cópias fotográficas, utilizado na década de 1960.
Coleção Ricardo Mendes.

*O Lívio e o Licínio me deram uma enorme força naquele tempo e nós ficamos muito amigos devido ao respeito mútuo e devido à oportunidade que a gente tinha – uma oportunidade fantástica - de poder fazer as fotos como a gente quisesse. Nós tínhamos anúncios de seis páginas, anúncios de doze páginas. Um deles, para a **Manchete**, com personalidades, como Oscar Niemeyer, Manabu Mabe, um trabalho que foi feito em Brasília, em Salvador... Foi a época em que eu conheci o Jorge Amado. Esse acasalamento de moda com personalidades era – visto em retrospectiva - muito rígido, também dado o formato de 8 x 10. Ninguém podia se mexer. Às vezes, a gente tentava fotografar um pouco em movimento e não podia usar a foto porque dava problemas[2] .*

*Eu me lembro que na época de meus trabalhos para a Rhodia muita gente dizia que, pela primeira vez, eles esperavam a saída da revista como se fosse o lançamento de um novo filme, porque nós fazíamos uma fotografia muito cinemática inclusive. Aquilo era um trabalho a três, realmente. Foi um relacionamento ideal nesse sentido. O Licínio extremamente cauteloso no aproveitamento da fotografia, no layout final e tudo o mais, e o Lívio, sempre dando aquela força e me ajudando a remover telhados em Ouro Preto para poder botar a câmera 8 x 10. Nós fazíamos tudo nesse formato, porque as revistas não aceitavam para uma página inteira menos do que 8 x 10. E já imprimiam mal pra burro.*

*O processamento cor era feito no meu estúdio. Tinha então um assistente de laboratório e tinha um assistente pessoal. Ninguém importava filme. As aeromoças traziam na bagagem delas e os co-pilotos*

Retrato do artista plástico Fernando Odriozola. Década de 1960. Coleção Ricardo Mendes.

também. Era através da Varig que vinha o filme, os produtos químicos.

Mesmo numa empresa como a Rhodia não havia uma certa provisão de verbas para campanha. Nem para os anúncios. A Rhodia não vende pano; ela vende fio. Então o Lívio foi procurar os fabricantes de tecido e essas tecelagens todas e cada uma delas contribuía com um X, uma quota para poder realizar um anúncio. Quer dizer, cada anúncio tinha cinco, seis, oito, vinte e quatro clientes. Valisére era um deles. Entrou Dener, entrou Clodovil[3].

O mercado de trabalho de foto de moda não existia, foi formado nessa época por Licínio, Lívio Rangan e eu. A Rhodia deu carta branca para o Lívio. Ele jamais deixaria alguém se meter no nosso negócio. O estilo dele sempre foi assim. Uma pessoa inestimável e realmente um grande pioneiro aqui no Brasil[4].

Eu tenho a impressão de que nada do que nós fizemos já tinha sido feito no Brasil. Tudo que a fotografia de moda representava naquela época era novo. As idéias visuais, estéticas, de beleza vinham de mim; a parte comercial vinha do Lívio e a parte de direção de arte vinha do Licínio. Todas essas coisas não podem durar para sempre porque elas estagnam. Chega um momento em que você precisa - todo mundo precisa - de mais ar. Aí houve uma separação. A parceria foi reatada bem mais tarde, quando eu voltei da França em 1976. Nós começamos a trabalhar juntos outra vez, o Lívio, o Licínio e eu.

## O estúdio da Frei Caneca: fotografando moda

Por volta de 1958, eu saí da Standard para montar meu próprio estúdio, na rua Frei Caneca[5], para poder exercer minha profissão com um pouco mais de amplitude. E me desliguei da Rhodia alguns anos depois. Estava sufocado, porque era todos os dias o mesmo cliente, todos os dias o mesmo assunto. O meu contrato com a Standard expirou e eu achei que aquele era o momento propício. Tinha encontrado um lugar magnífico na Frei Caneca, uma casa antiga, daquelas de tipo colonial português, com um grande terreno atrás onde eu construí um hangar. Esse hangar ficou sendo meu estúdio e a casa ficou sendo a recepção. Eu tinha nove pessoas trabalhando para mim - ***full time***.

E não tinha telefone: eu tinha um rapaz cujo apelido era Ipê. O Ipe era o office boy e dentro de toda aquela confusão de gente - eram nove pessoas - o Ipe, que gostava de cheirar as calcinhas das modelos no vestiário enquanto eu estava fotografando, fazia o elo entre meu estúdio na Frei Caneca e as agências, que naquela época, eu acho, eram quase todas no centro da cidade

Na Frei Caneca, eu tinha um assistente que era o José Prezado de Jesus. Acho tão bonito o nome: José Prezado de Jesus. Tinha um homem para a parte de cor, tinha um para a parte de preto e branco, tinha o meu contador e gerente do estúdio, tinha a dona

*Maria Seelig, que deve ter sido a primeira produtora de moda aqui no Brasil. A nossa diferença de idade era enorme. A dona Maria tinha cabelos brancos quando veio trabalhar para mim. O José Prezado de Jesus ficou conhecido como o José do Otto e ela, a Maria do Otto. Uma mulher muito criativa, de ânimo excepcional. Quando chegou aos oitenta e tantos anos de idade, ela me disse: "Otto, os melhores anos da minha vida foram aqueles que eu passei com você na Rua Frei Caneca". Ela tinha uma energia incrível e um bom gosto fantástico. Era a única pessoa que eu podia dizer "Eu preciso de todo tipo de objeto, para uma escrivaninha fim de século". Ela ia e arrumava tudo, desde a base...*

## Modelos

*Modelo é uma grande dificuldade, enorme dificuldade. Naquela época, a situação de modelos era muito parecida com a situação de película, de filme. Produtos químicos não havia mesmo. Não tinha modelo, não tinha filme, não tinha revelador, não tinha nada. Para arrumar uma modelo era uma dificuldade absolutamente extraordinária.*

*Elas não tinham prática. Mas isso até que chegou a ser um vantagem no sentido de*

Foto de Stupakoff para artigo de Carmen da Silva: *A favor... e não contra os homens!!*, publicado em Claudia, em março de 1964. Memória Abril

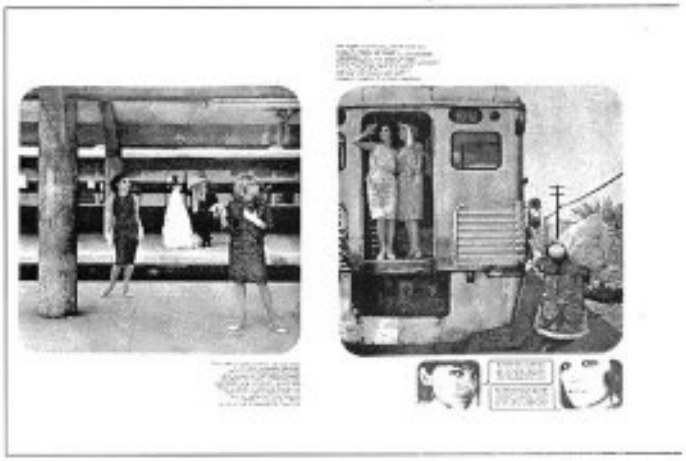
Primeira capa com foto de Stupakoff para a revista Claudia, da Editora Abril, com Karen Rodrigues, em outubro de 1953. Memória Abril

*que até hoje, eu acho que as modelos com mais prática têm vícios de posar e são as menos criativas. Aquela modelo que pensa enquanto está sendo fotografada e que vive a cena dela como se estivesse em uma peça de teatro é muito rara, até hoje, mesmo em Nova York, Paris, Roma, Milão, etc. Hoje é muito mais espontâneo e então você procura um modelo que não tenha os hábitos de fotografia de catálogo, por exemplo. Não demora muito, você já precisa trocar.*

*Nós tínhamos como modelos a Inge, a Mila, a Mailú, a Sandra e a Mariela. Eram cinco. Tinha a Norma Fidalgo, que veio ser a minha mulher, mas muitos anos depois.*

*Eu acho que na minha época da Standard, o único outro fotógrafo que eu conheci foi Chico Albuquerque[6]. Minha lembrança é que nós fomos a máquina por trás de todo o movimento: era eu e o Chico. E o Chico sempre dizendo: "o Otto é o artista e eu sou o fotógrafo".*

## O trabalho pessoal:



O publieditorial *O pacote perseguidor*, publicado em *Claudia*, em dezembro de 1963, segue o perfil de grande produção adotado nas campanhas da Rhodiaceta, trazendo como destaque o ator Jô Soares. Memória Abril

## retratos e colagens

*Meu trabalho pessoal era voltado mais para retratos de artistas. Indiretamente, como fonte de renda, como um trabalho de prestígio, e também pelo fato de que eu trocava obras pelos retratos, como forma de pagamento.*

*As colagens substituíam minha carência de permanecer dentro da realidade da* ***fine arts****. E era a maneira de manter a integridade do meu trabalho, sem comercialização nenhuma. Então a colagem era a maneira pela qual eu me expressava, expressava meu inconsciente. Ela me dava uma possibilidade que a fotografia comercial não dava. Por isso também o meu apego à pintura, porque naquela época, na Frei Caneca, eu comecei a pintar. Meu maior amigo de toda essa época, e até hoje, é o Wesley Duke Lee. Ele tinha um estúdio, a Sede da Pinha, na rua Augusta, pertinho do meu. Então, muito dos trabalhos que eu fazia era devido ao entusiasmo da amizade entre nós dois. As colagens começaram nessa época, por que eu vinha já há bastante tempo trabalhando com natureza morta.*

## Editora Abril: revista Claudia

*Quando eu abandonei a Rhodia e comecei a trabalhar em meu estúdio na Frei Caneca, conheci uma outra pessoa absolutamente fantástica, que é o Sr. Luís Carta. Comecei a colaborar para a Editora Abril. A Abril era a forma, como ainda é hoje, de me tornar mais conhecido*[7]*. Nos anúncios da Rhodia, devido a meu pedido, o meu nome aparecia, e na Abril a situação também era totalmente a meu favor. Ou seja, o maior respeito possível e toda liberdade de criação. O quê mais um fotógrafo pode desejar? Mas aí entrou um outro personagem chamado Thomaz Souto Corrêa. Ele começou com a revista* ***Claudia***[8]*.*

*Eu era free lancer. Depois de minha aventura com a Rhodia, nunca mais assumi nenhuma responsabilidade contratual como fotógrafo, porque eu não acho que seja muito bom, salvo raríssimas exceções. Eu me lembro que das fotos publicadas, muita coisa era comprada; tanto é que não me lembro de ter feito foto de moda para a Abril. Acho que o trabalho mais importante que eu fiz com o Thomaz e o Luís, foi ilustrando contos, histórias*[9] *e alguns editoriais inéditos. Um deles, "O pacote perseguidor"*[10] *era um publieditorial feito para a Confecções Tomaso, de Regina Tomaso, em São Paulo. A idéia do editorial é do Thomaz Souto Correa, não minha, nem do Luís Carta. Eu e o Thomaz começamos a trabalhar juntos na formulação do que fazer; e tenho a impressão que o Thomaz era mais diretor de arte do que ninguém, porque os meus encontros com o Atillio Baschera, naquela*

época, eram muito raros. Eu e Thomaz ficávamos juntos todos os dias. Foi um trabalho muito localizado. Eu me lembro que apresentei à Abril, um personagem carioca que tinha conhecido no Copacabana Palace, ele vivia ali, chamado Jô Soares, para participar desse editorial promocional pioneiro nas páginas de moda das revistas femininas brasileiras.

A estrutura da Abril nessa época era pequena. Dr. Victor Civita era fantástico no sentido de que ele sempre tinha um sorriso aberto e um grande abraço. Sem intervenção. Era tudo entre eu, o Thomaz, o Atillio e o Luis, nessa ordem.

## Nova York

Em 1965, eu fechei o estúdio na rua Frei Caneca. Dois anos antes, já tinha ido a Nova York. Tinha ido conhecer de perto, apertar a mão e conversar com os fotógrafos que eu conhecia. O Richard Avedon, Irving Penn, Art Kane, Alexey Brodovitch, uma lista bastante sugestiva, pelo menos no meu critério. Eu tirei uma folga do meu estúdio, ficou todo mundo lá, trabalhando, e eu fui para conhecer essas pessoas.

Então, em 1965, eu comecei a fotografar para a revista *Harper's Bazaar* fazendo retratos. O primeiro trabalho que a *Bazaar* me deu foi uma foto do ator austríaco Oskar Werner, um dos protagonistas do filme "Julie et Jim", do François Truffaut. Ele estava no Hotel Plaza, e a Bea Feitler[1], diretora de arte da revista, que eu conhecia vagamente do Rio de Janeiro, me ligou. Tenho ainda a impressão que eles não conseguiram nenhum fotógrafo com quem já trabalhavam para se apresentar no Plaza Hotel no prazo de meia hora, porque o Oskar Werner ia embora.

Eu acho que foi a grande oportunidade: a Bea me telefonar e me pedir se eu podia fotografá-lo. Eu já estava nos Estados Unidos há três anos quando abriu essa brecha. O Carnegie Hall é ao lado do Plaza; meu estúdio ficava cinco minutos a pé dali, distância que eu fiz, provavelmente em dois minutos, correndo com a minha 35mm.

## Rumo a uma história da fotografia de moda em São Paulo

No final da década de 1960, Otto está sediado em Nova York e começa a desenvolver suas atividades em um contexto internacional. Trabalha inicialmente para o *Harper's Bazaar* e em seguida para a revista *Glamour*, além de tantos outros, nas quais atua como colaborador. Entre 1972 e 1976, seu centro de atividades transfere-se para Paris, onde fotografa para *Vogue* nas

Editorial *Bravo Channell*, para a revista *Claudia*, de agosto de 1964, cuja edição de imagem potencializa a estrutura das imagens.
Memória Abril

suas edições francesa, italiana, alemã e inglesa, além de *Elle* e *Marie Claire*.

Depois, retorna ao Brasil, onde permanece até 1980, trabalhando para o mercado publicitário e colaborando com publicações nacionais, sem cortar os laços com o mercado editorial internacional. Fotografa para a *Vogue* brasileira desde a primeira edição. Atualmente vive nos EUA onde permanece em atividade.

A carreira de Stupakoff – cobrindo um período de mais de quatro décadas – permitiu ao fotógrafo participar das importantes transformações verificadas no mercado de fotografia de moda. Potencialmente criativo em sua fase inicial, esse mercado ainda em formação permitia que o fotógrafo atuasse como "autor". Depois, ao final da década de 1960, com a mediação de editores de moda, diretores de arte e clientes, o fotógrafo está inserido num novo contexto de trabalho, conseqüência do crescimento do mercado de moda, da maior elaboração do marketing neste setor, motivando um processo de intensa profissionalização no segmento de produção de imagem de moda.

No quadro brasileiro, a situação é mais complexa, pois de um lado ocorrem mudanças no pensamento de uma moda brasileira, de uma indústria de moda, mas também no mercado editorial, nas revistas especializadas.

O conjunto de fatores que permitiria o desenvolvimento da fotografia de moda – uma indústria de moda em crescimento, a existência de um mercado editorial de revistas

e o público consumidor – estava estabelecido em São Paulo e no Rio de Janeiro no início dos anos 60. Mas é em São Paulo que haverá lugar para novas experiências, revelando desde transformações na estrutura da cadeia de produção têxtil até o processo de integração de editores de moda, diretores de arte, fotógrafos e clientes, em equipes de criação com a tarefa de coordenar e veicular os sucessivos lançamentos, definindo tendências de marketing a serem adotadas.

O depoimento de Otto Stupakoff integra o projeto *Fotografia de moda em São Paulo: 1960-2000*, em desenvolvimento há mais de um ano pela Equipe Técnica de Pesquisas em Fotografia/Divisão de Pesquisas (CCSP). O projeto vem documentando o setor, tanto na área de foto editorial como a de catálogos, reunindo até o momento mais de 80 entrevistas entre fotógrafos, editores de moda, diretores de arte e outros profissionais do segmento de imagem de moda. Esses depoimentos visam traçar uma primeira história sobre imagem de moda, sobre fotografia em especial. E uma parte da história do desenvolvimento dessa estratégia em busca de uma identidade para a moda nacional pode ser observada nos trabalhos de Mr. Stupakoff.

Ricardo Mendes e Valdir Arruda são pesquisadores das Equipes de Fotografia e Arquitetura, respectivamente.

## Exposições

.1956 Instituto Cultural Norte-Americano – USIS (RJ)
.1958 OCA (RJ)
.1963 Petite Galerie (SP)
.1964 The Underground Gallery (Nova York/EUA)
.1964 Museu Municipal de Haia (Holanda)
.1978 MASP (SP)
.1978 livro *Otto Stupakoff* (editora Praxis)
.1979 MIS (RJ) – *Crianças brasileiras* (itinerância nacional)
.1989 *Images professionelles* (Arles/FR)
.1989 Photokina (Colônia/AL)
.1991 MASP (coleção Pirelli) (coletiva)
.1992 Galeria Staley Wise (Nova York/EUA) (coletiva)
.1999 Academia de Ciências de Nova York (EUA)
.1999 Christie's (Nova York/EUA) (leilão)

**Obras em acervo:**
MOMA (NY), MASP (SP)

Notas:

1 Módulo descobre e apresenta um artista jovem. *Módulo*, (4): 14-17, mar. 1956.

2 A personalidade da moda para o inverno 1961. *Manchete*, (471): 51-74, 29.04.1961.

3 Trata-se da campanha mencionada anteriormente, publicada em *Manchete*, (29.04.1961), a qual conta apenas com modelos do costureiro Dener Pamplona de Abreu.

4 Lívio e Licínio continuaram em atividade após a fase das campanhas para empresas do grupo Rhodia através da agência Gang Publicidade, onde eram sócios. Lívio viria a falecer em 1984. Sobre Lívio Rangan, veja-se: DORIA, Carlos. *Bordado da fama: uma biografia de Dener*. São Paulo: Senac SP, 1998.

5 Rua Frei Caneca n.1348.

6 Francisco Affonso Albuquerque (1917-2000), ativo em São Paulo entre a década de 1940 e 1970, sendo um dos profissionais mais produtivos, com presença marcante, na fotografia publicitária brasileira.

7 Trata-se de uma referência a uma prática corrente até hoje, na qual a produção de fotos para editoriais de moda nas revistas especializadas, ainda que mal remunerada, funciona como forma de difusão do nome do profissional, atraindo clientes para publicidade, fonte de renda mais significativa.

8 A revista *Claudia* foi lançada em 1961. Suas capas foram por longo tempo desenhadas, num período em que a fotografia já estava presente em vários periódicos. Apenas em 1963 a fotografia é utilizada na capa. O primeiro crédito de capa atribuído a Stupakoff ocorre em outubro deste ano.

9 A primeira contribuição de Stupakoff como ilustração foi realizada em 1963 para matéria de Mino Carta. Outras contribuições de Otto se sucedem neste campo para ilustrar a coluna de Carmen da Silva, uma psicóloga carioca cujos artigos procuram discutir o papel da mulher na sociedade brasileira.
CARTA, Mino. Claudia examina a fundo um problema de nossa época (mas antigo como o homem: a infidelidade. *CLAUDIA*, (20): 62-67, maio 1963..

10 O pacote perseguidor. *CLAUDIA*, (27): 64-71, dez.1973. Com a participação das modelos Paula e Brigitta, além de Jô Soares, realizado nas Estações da Luz e do Norte, no trem Santa Cruz, com roupas da confecção Tomaso.

11 Brasileira,radicada nos EUA, onde dedicou-se à direção de arte. Veja documentação no Parsons School of Design, integrando o fundo Anna-Maria and Stephen Kellen Archives Collections (<http://www.newschool.edu/library/parcoll.htm>), de onde foi extraído o breve currículo, que segue: "Bea Feitler (1938-82), que estudou Artes Gráficas e Publicidade na Parsons School of Design, teve uma importante carreira como designer gráfico. Em 1963, tornou-se diretora de arte no *Harper's Bazaar*. Depois, em 1971, assumiu o mesmo posto em *MS.*, ajudando Gloria Steinem a criar aquela publicação. Seis anos mais tarde, tornou-se consultora em direção de arte para Condé Nast Publications Inc. e nesta posição desenvolveu a revista *Self*. Mais tarde, atuou como *design director* para Straight Arrow Publications e a revista *Rolling Stone*. Ela também desenhou inúmeros livros, cartazes e roupas antes de falecer aos 44 anos. / A coleção Feitler inclui correspondências, recortes de jornais, revistas e obras de artes. Além disso, há um grande número de fotos originais por proeminentes fotógrafos, que submeteram seus trabalhos a Feitler como diretora de arte."